مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان ، سال چهاردهم ، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱، شمارهٔ پیاپی ۲۶

DOI: ۱۰.۲۲۰۶۷/JLKD.۲۰۲۲.۷۳۹۱۱.۱۰۷۵

تاملی در هنجارگریزی به عنوان شگردی در مضمون‌سازی در منظومهٔ *مجنون و لیلی* از امیرخسرو دهلوی

رضوان بارانی شیخ رباطی دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی،واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد، ایذه، ایران

شاهپور شهولی کوه‌شوری استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران (نویسنده مسئول)

سید علی سهراب نژاد استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی ، ایذه، ایران

صص: ۱۸۱-۱۵۹

چکیده

شاعران با کاربست شیوه‌های گوناگون زبانی، برای تصاویر ثابت و تکراری، نوآوری می‌آفرینند و کلام خود را از زبان روزمرّه و عادّی فاصله می‌دهند. این موضوع باعث اقناع حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب و سهولت در فرآیند انتقال مفاهیم واحد به مخاطبان می‌شود. در نقد فرمالیستی، هنجارگریزی زبانی و معنایی از جمله روش‌های اصلی اهل ادب برای دور کردن کلام از ابتذال و عادت‌های زبانی معمول و شگردی در راستای مضمون‌سازی است. امیرخسرو دهلوی در آثار خویش به ویژه *مجنون و لیلی* با هنجارگریزی‌های هدفمند و آگاهانه مانع ابتذال کلامی شده و شعری نوآورانه و دارای مضامین جدید آفریده است. به این اعتبار، در پژوهش حاضر با استناد به روش توصیفی-تحلیلی، اصلی‌ترین شگردهای تمایزگذار امیرخسرو برای گریز از قواعد و مناسبات متعارف زبان روزمرّه در منظومهٔ *مجنون و لیلی* بررسی شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نمودهای اصلی هنجارگریزی در این اثر عبارتند از: «تشبیه»، «استعاره»، «تشخیص» و «کنایه». شاعر به کمک تشبیه، با ایجاد بی‌ثباتی آگاهانه در معنای دال‌ها بر پویایی نشانه‌های زبانی در اشعار خویش افزوده و خطّمشی ادبی مستقلّ خود را نسبت به نظامی گنجوی ترسیم کرده است.

تاریخ دریافت :۱۴۰۰/۰۹/۱۲   تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۲/۰۱

پست الکترونیکی: ۱. drrezvanbarani@gmail.com   ۲. shahvali۱۳۴۱@yahoo.com
۳. seyed ali sohrabnejhad@yahoo.com

همچنین، به واسطۀ کاربست استعاره و تشخیص، مدلول‌های ارجاعی و صریح واژه‌ها بی‌اعتبار شده و مدلول‌های ادبی جدیدی جایگزین گردیده است. افزون بر این، امیرخسرو در غالب موارد از کنایه‌های زودیاب بهره برده است که این امر در کاهش خلاقیت ادبی و نقش مخاطب در خوانش متن و جایگاه او در فرآیند کشف روابط هنجارگریز اثرگذار بوده است.

کلیدواژه‌ها: امیرخسرو دهلوی، *مجنون و لیلی*، مؤلّفه‌های فرمالیستی، هنجارگریزی، صور خیال، خلاقیت ادبی.

۱. مقدّمه

خلاقیت ادبی از جمله موضوعاتی است که توجه پژوهشگران عرصۀ زبان را مدت‌ها به خود مشغول داشته است. بسیاری از تحقیقات در پی اثبات خلاقیت ادبی از رهگذر امکانات زبانی هستند. در گسترۀ ادبیّات، ثبوت تقریبی شگردهای زبانی، تشبیه‌ها و استعارات در فرآیند مضمون‌سازی باعث می‌شود که شاعر برای جلوگیری از ابتذال در گفتار به دنبال شیوه‌ها و شگردهایی جهت بازنمایی تصاویر ثابت در موقعیّت‌های جدید و نوآورانه باشد تا از این طریق، ضمن اقناع حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب خود، فرآیند ارتباط‌گیری شنونده با متن تولیدی را تقویت نماید. «زبان هنجار به مجموعه اصول و قواعد تعریف‌شده در دستور هر زبانی گفته می‌شود که در گفتار عادّی، مکالمه‌های روزمرّه و زبان علمی کاربرد دارد و هدف از آن، برقراری ارتباط با مخاطب و انتقال پیام به وی است» (علوی‌مقدّم، ۱۳۷۷: ۶۶). کاربست هنجارهای حاکم بر زبان و ادبیات بدون تغییر، برای بازنمایی مفاهیم ثابت منجر به ابتذال و تکرار می‌شود و نتیجه‌ای جز ملال مخاطب و فاصله‌گیری او از متن ندارد. در نقد فرمالیستی که از دهۀ دوّم قرن بیستم آغاز شده و با آراء شخصیّت‌های برجسته‌ای چون: بوریس آیخن‌بام (Boris Eichenbaum)، ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky)، رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) و جفری لیچ (Jefri Leech) گسترش پیدا کرده است، شگردهای ادبی برای بازنمایی فراهنجاری‌ها بررسی گردیده است. اهمّیّت این مقوله به اندازه‌ای است که یکی از اصول محوری فرمالیسم، هنجارگریزی در نظر گرفته می‌شود. آنها شگردها و تکنیک‌های متنوّعی را که خالق اثر ادبی برای بازنمایی نکته‌ای واحد در جلوه‌های گوناگون به

کار می‌گیرد و جریان عدول از هنجارهای معمول را تقویت می‌کند، دسته‌بندی و مدوّن کرده‌اند. از دید فرمالیست‌ها زمانی که الگوها و ساختارهای زبانی و بیانی مألوف و پذیرفته‌شده بین خالق اثر و مخاطب تغییر پیدا کنند، تصاویر ر اثر جذّابیت می‌یابد. از دید صفوی، هنجارگریزی در صورتی قابل قبول خواهد بود که غایتمند، جهتدار و نقشمند باشد (ر.ک: صفوی، ۱۳۷۳: ۵۱) و موجب تقویت زمینه‌های زیبایی‌شناسی متن تولیدی شود.

۱.۱. بیان مسأله

هنجارگریزی یکی از اصطلاحات رایج در زبان‌شناسی است و برای تحلیل متون ادبی به ویژه آثار منظوم به کار می‌رود. شعر ابزاری است که شاعر از طریق آن، اهداف خود را با زبانی دور از زبان روزمرّه و عادّی بازگو می‌کند تا نگاه مخاطب را به خود جلب کند: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمرّه و عادی تمایز احساس می‌کند ... شعر ابدی شعری است که علّت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول در تمام ساحات، قابل تحلیل نیست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳).

بر این اساس، می‌توان نمودهای هنجارگریزی را در شعر مشاهده کرد و با بررسی آن در آثار منظوم به ساخت زبان و اندیشهٔ او را مورد بررسی قرار داد. امیرخسرو دهلوی از جمله شاعران برجسته‌ای است که بسیاری از تمهیدات ادبی را در اشعار خود به کار گرفته و زبان شعری خویش را از روزمرّگی دور کرده و مفاهیم و تصاویر واحد و شنیده‌شده را با جلوه‌های متنوّع با مخاطبان به اشتراک گذاشته است. اندیشهٔ خسرو حلقهٔ اتّصال افکار مردم ایران، هند و مردم آسیای میانه و ماوراءالنّهر است (کی‌منش، ۱۳۸۷: ۱۲۸). از این‌رو، شاعر برای ایجاد این پیوندهای فرهنگی از زبان ویژه و برجسته‌ای بهره برده است. او با عدول آگاهانه و هدفمند از قواعد زبانی مرسوم و مسلط بر ادبیّت کلام خویش افزوده و آن را در نگاه مخاطب برجسته‌تر کرده است. او به واسطهٔ کاربست هنجارگریزی‌های هدف‌مند، نوعی التذاذ در مخاطبان می‌آفریند و شعر خود را بستری مطلوب برای بازنمایی تصاویر گوناگون قرار می‌دهد. *مجنون و لیلی* به عنوان یک متن شاخص در میان آثر امیر خسرو، در بسیاری ابیات، بازتاب هنجارگریزی ملاحظه می‌شود.

مسألۀ اصلی این پـژوهش، تشـخیص عوامـل متمـایز میـان زبـان شـعری و زبـان روزمـرۀ امیرخسرو دهلوی در اثر مذکور از دریچۀ نقد فرمالیستی و نگاه زبانی اسـت، بنـابراین پرسـش اصلی پژوهش آن است که مهم‌ترین شاخصه‌های هنجارگریزی *مجنون و لیلـی* چیسـت و ایـن شاخصه‌ها چه نسبتی با خلاقیت ادبی و مضمون‌سازی دارند؟

۲-۱. روش تحقیق و پیکرۀ متنی

این تحقیق با روش توصیفی- تحلیلی تدوین شده و پیکرۀ متنی آن، منظومۀ *مجنون و لیلـی* است. دلیل انتخاب این اثر به عنوان پیکرۀ متنی آن بوده است کـه ایـن اثـر در میـان آثـار امیـر خسرو از تشخص ادبی و زبانی خاصی در میان اهل هنر برخوردار است و در میـان نظیره‌هـا و تقلیدهایی که از اثر نظامی صورت گرفته است، از اعتبار خاصی میـان پژوهشـگران ادبـی بهـره می‌برد. برای دست‌یابی به این هدف ابتدا مختصـرا بـه نقـد فرمالیسـتی و هنجـارگریزی اشـاره می‌شود. سپس در بخش اصلی پژوهش، نمودهای اصلی هنجارگریزی معنایی ذیل چهار عنـوان «تشبیه»، «استعاره»، «تشخیص» و «کنایه» مورد بررسی قرار می‌گیرد. دلیل گـزینش ایـن صـنایع ادبی، استفادۀ آگاهانۀ امیرخسرو از آنها، اثرگذاری مستقیم بر جریان قصّه‌گویی و روایتگـری او و عدم تکیۀ صرف شاعر بر ظرفیت‌های زیبایی‌شناسانۀ این صور خیالی است.

۳-۱. پیشینۀ پژوهش

منظومۀ *مجنون و لیلی* امیرخسرو دهلوی از دریچۀ نقد فرمالیستی خاصّه هنجارگریزی‌هـا و رابطۀ آن با مضمون‌سازی و خلاقیت ادبی بررسی نشده است. در شماری از پژوهش‌ها البته بـا تکیه بر مبانی سنّتی و کلاسیک، شماری از صنایع معنوی و لفظی در اشعار ایـن شـاعر کاویـده شده است. تجلیل و بیغمی (۱۳۹۱) در مقالـه‌ای بـه بررسـی سـاختاری اصـطلاحات اسـتعاری دربارۀ یار در *خمسۀ* امیرخسرو دهلوی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر ضمن تقلیـد از نظامی، دارای خلّاقیت‌های فردی هم بوده و کلامی متناسب با سبک مـورد نظـر خـود ارائـه داده است. شهولی کوه‌شـوری و همکـاران (۱۳۹۴) در مقالـه‌ای بـه اسـتعارۀ تبعیّـه در *خمسـۀ* امیرخسرو پرداخته‌اند. از دید آنها، شاعر توجّه چندانی به ظرفیت‌های ایـن صـور خیـالی بـرای بازنمایی افکار خود ندارد و استعاره‌های تبعیّۀ محدودی که به کار گرفته شده، عـاری از تصـنّع و تکلّف است. حاجی جعفری توران‌پشتی و عقدایی (۱۳۹۷) در مقالۀ «تحلیل و بررسی کنایـه

در *شیرین و خسرو* امیرخسرو دهلوی» به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر از طریق کاربست صور خیالی مذکور، کلام خود را از ابتذال و تکرار مصون داشته است.

۴-۱. مبانی نظری پژوهش

۱-۱-۴. نقد فرمالیستی

این نوع از نقد در دهۀ دوّم سدۀ بیستم میلادی پدید آمد و به عنوان روش نوین برای مقابله با سنّت‌های غالب و کلاسیک بر نقد ادبی مطرح گردید. پیش از این، رویکرد اصلی منتقدان ادبی بر این محور بنا شده بود که یک اثر ادبی در ارتباط با عوامل بیرونی و مصدرهای درونی و عاطفی خالق اثر بررسی و نقد می‌شود. بر این مبنا، در بازنمایی ابعاد گوناگون یک اثر باید به مسائل فلسفی، سیاسی، اخلاقی، جامعه‌شناسی و ... توجّه کرد. این نگرش در نقطۀ مقابل صورتگرایان قرار داشت. آنها «با تمرکز صرف بر واقعیّات ادبی و کنار نهادن موقعیّت بیرونی که اثر ادبی در دل آن خلق می‌شود، بر جدا کردن موضوع مطالعات ادبی از موضوع دیگر رشته‌ها تأکید کردند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۱). بنابراین، هر اندازه که ناقدان پیشافرمالیسم سعی می‌کردند نقش بینامتنیّت را در آفرینش یک اثر ادبی برجسته جلوه دهند، فرمالیست‌ها از تأکید بر این مقوله کاستند و توجّه به متن تولیدی را در اولویّت قرار دادند هدف فرمالیست‌ها این بود که ادبیّات را از گزند نقدهای سلیقه‌ای، شخصی و قاعده‌ناپذیر حفظ کند. در نتیجه، فرمالیست‌ها کوشیدند با پرداختن به روش‌های علمی و اصولی هدف خود را محقّق سازند. بدین منظور، آنها جوهر ادبی متن را مورد توجّه قرار دادند و با عنایت به ادبیّات متن، به تبیین تفاوت یک متن ادبی با متون دیگر پرداختند (احمدی، ۱۳۸۶، ۱/ ۳۸).

در یک نگاه کلّی، نفد فرمالیستی بر دو پیش‌زمینه بنا شده است: ۱. جوهر ادبی متن ۲. استقلال متن ادبی تولیدشده. شاخصه‌های اصلی نقد فرمالیستی عبارت است از: ادبیّت (Literariness)، آشنایی‌زدایی (Tynianov)، رستاخیز واژگان، برجسته‌سازی، قاعده‌افزایی (Deviation) و هنجارگریزی (Extra regularity).

۲-۱-۴. هنجارگریزی

هنجارگریزی صرفاً در علم زبان‌شناسی و نظریّۀ فرمالیست‌ها مطرح نیست و ریشه در فرهنگ بشری دارد. هنجارگریزی که در ادبیّات غربی Grotesque نامیده می‌شود، در لغت به

معنای مرموز و ناشناخته است و از واژهٔ Grotto یعنی راهرو و سردابهٔ مخفی گرفته شده است. هنجارگریزی پدیده‌ای قدیمی است و قدمت آن به جشنواره‌های مذهبی دورهٔ باستان برمی‌گردد. در جوامع قدیم غربی که مرگ، رستاخیز و حاصل‌خیزی طبیعت جشن گرفته می‌شد، هنجارگریزی در قالب موجودات دوجنسیّتی خیالی همچون هیولاها و رب‌النّوع‌های اساطیر مدیترانه‌ای به نمایش درمی‌آمد» (مقدادی، ۱۳۸۳: ۵۲).

در نظریّهٔ فرمالیست‌ها هنجارگریزی انواعی دارد که عبارتند از: واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، سبکی، زمانی (باستان‌گرایی) و واقعیّت‌گریزی. اصطلاح هنجارگریزی معنایی زمانی به کار می‌رود که فراروی‌هایی در امر بازنمایی معنا صورت گیرد و خالق اثر ادبی قواعد معنایی حاکم بر همنشینی واژه‌ها در زبان معیار را رعایت نکند. در این بین، صنایع ادبی که در تبیین معنا با ساحتی غیرمعمول نقش دارند، در زمرهٔ هنجارگریزی معنایی قرار می‌گیرند. از دید لیچ، هنجارگریزی تا حدّی مجاز است که اختلال به وجود نیاورد (ر.ک: صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷). در تعریف دیگر، «هنجارگریزی معنایی، تخطّی از مشخّصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار» (سجودی، ۱۳۷۸: ۴۸۳) دانسته شده است. بنابراین، هدف آن است که تغییراتی آگاهانه و هدفمند در ارتباط با قاعده‌های معمول زبانی ایجاد شود تا نگاه مخاطب به پیام مستتر در متن تولیدی جلب شود. در این راستا، صور خیال و صنایع بدیعی نقشی مهم دارند و برای تحقّق چنین هدفی به کار گرفته می‌شوند: صور خیال همچون: تشبیه و استعاره که در بیان مطرح می‌شود و صنایع معنوی چون: نماد، ایجاز، ایهام، پارادوکس، حسن تعلیل و جز آنکه در بدیع معنوی از آن سخن می‌رود، میدان معنایی کلام را بر اساس جولان تخیّل در آن بیش از زبان هنجار وسعت می‌دهد و سخن را بیش از هر گونه انحراف از زبان معیار به سمت شعر سوق می‌دهد (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۲).

خالق متن با کاربست این تکنیک‌ها می‌تواند کلامی تکراری را به شیوه و طرزی نو بیان کند، به گونه‌ای که گویا برای نخستین بار مطرح می‌شود و برای ذهن مخاطب تازگی دارد.

۲. کارکردهای هنجارگریزی در منظومهٔ *مجنون و لیلی*

امیرخسرو دهلوی در گسترهٔ شعر فارسی شخصیّتی صاحب‌نام است، باید دانست که در هند از ششصد سال به این طرف کسی به جامعی امسرخسرو نیامده است و اگر راست گفته

شود، در ایران و ممالک عثمانی هم در طول مدّت هزار سال، اگر کسانی بدین جامعی و دارای این همه کمالات و هنرهای گوناگون پیدا شده باشند، انگشت‌شمار ... خواهند بود» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳، ۲/ ۹۷).

اگرچه او در زمینهٔ شعرسرایی تحت تأثیر شاعر بزرگی چون نظامی گنجوی بوده، امّا با کاربست تکنیک‌هایی ادبی سعی کرده است از گسترهٔ این تتبّع بکاهد و ذوق و قریحهٔ ادبی و زیبایی‌شناسانهٔ خود را در امر قصّه‌گویی دخیل کند تا فضایی تقریباً خلّاقانه در بستر روایتی تکراری ایجاد کند و دنیای خیال‌انگیزی مخاطب را گسترش دهد. او هنجارهای زبانی معمول را مناسب بازگویی داستانی عاشقانه نمی‌داند. به ویژه اینکه شاعر در خلال ماجراهای مختلف و متنوّع از مسائلی سخن می‌گوید که نیاز به استفاده از زبانی متمایز از زبان روزمرّه است؛ زیرا حفظ جذّابیت‌های لازم برای اقناع عواطف زیبایی‌شناسی مخاطب و تلقین مطالب مورد نظر حین هنرپردازی‌های شاعرانه، از طریق به‌کارگیری زبانی تقریباً متفاوت امکان‌پذیر و میسّر می‌شود.

امیرخسرو دهلوی روابط عادّی و معمول میان واژه‌ها را به صورت هدفمند دگرگون کرده است تا کلام خود را از ورطهٔ ابتذال رهایی بخشد و مفهومی تکراری را به شیوه‌ای جدید بازگو کند تا مخاطب از شعرش دچار سآمت نشود. او این تغییرات را در دو سطح همنشینی و جانشینی ایجاد کرده و از این طریق، برجسته‌سازی لفظ و معنا را در شعر خود محقّق ساخته است. در منظومهٔ *مجنون و لیلی*، مصداق‌های متعدّدی برای فراروی‌های امیرخسرو از مشخّصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژه‌ها در زبان معمول و معیار دیده می‌شود. شاعر برای تحقّق این هدف با کاربست صنایع ادبی به ویژه «تشبیه»، «استعاره»، «تشخیص» و «کنایه»، متن تولیدی را برجسته‌تر کرده و ژرف‌ساخت را با روساختی جدید و خلّاقانه ارائه داده است که در ادامه به شماری از مصادیق برجستهٔ آن اشاره می‌شود.

۱-۲. تشبیه‌های خلاقانه

تشبیه را باید از پرتکرارترین صنایع ادبی در گسترهٔ ادبیّات فارسی به شمار آورد. در تشبیه رکن‌های چهارگانه نقش‌آفرینی می‌کنند تا مفهومی به مخاطب انتقال داده شود. «دو رکنی که در حقیقت، بنیاد تشبیه بر آن استوار است، مشبّه و مشبّهٌ‌به است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۶). میان

سویه‌های محوری تشبیه همانندی‌هایی برقرار است که شاعر با ذهن خلّاق خود به آن می‌پردازد. البتّه این شباهت‌ها در بسیاری از موارد از نگاه افراد عادی دور می‌ماند و این شاعر اهل خلّاقیت است که می‌تواند به رازهای میان عناصر عالم انسانی پی ببرد و با تبیین و بازنمایی آن، حسّ التذاذ در مخاطب ایجاد کند. در صنعت تشبیه با «توانایی فراهم کردن تصاویر در اصل نامشابه بر اساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه روبه‌رو هستیم» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۰۷). همین مقوله باعث جذّابیت و فراگیری تشبیه در بین اهل ادب شده است.

منظومهٔ *مجنون و لیلی* از امیرخسرودهلوی مملو از تشبیهاتی است که کلام او را خیال‌انگیز کرده است. در زبان شعری امیرخسرو، عناصر متنوّعی چون: اشیاء و عناصر پیرامون و محسوسات روزمرّه، عناصر طبیعت، انسان، حیوانات، مؤلّفه‌های دینی، مفاهیم انتزاعی و ... دست‌مایه قرار می‌گیرند تا او تشبیهات زیبایی را خلق کند. محدود نبودن گسترهٔ فکری شاعر به مقولاتی مشخّص، زمینه‌های لازم را برای خلّاقیت‌های او در تشبیه‌سازی فراهم آورده است. او با خلق تشبیهات فراوان در اثر مذکور، کلامی را آفریده است که با آنچه در میان مردم به کار می‌رود و به عنوان امری معمول و هنجار شناخته می‌شود، تفاوت‌هایی دارد. او از این طریق، عادات گفتاری مخاطبان خود را به صورت آگاهانه دچار تغییر کرده و دخل و تصرّف‌هایی در همنشینی جمله‌ها پدید آورده و مفاهیم مورد نظر را به گونه‌ای غیرمعمول و جدید تبیین کرده است. این هنجارشکنیِ زبانی اثر مطلوبی بر فرآیند بازنمایی داشته‌های فکری امیرخسرو گذاشته است. او با ذکر مدلول‌های متنوّع برای دال‌ها، آنها را به معنای مشخّص و ثابتی مقیّد نمی‌کند و امکان همراهی یک دال با مدلول‌های گوناگون را پدیدار می‌سازد.

امیرخسرو دهلوی، گروه واژگانی «پیدایی خون دل از پشت صفای سینه» را به عنوان مشبّه و گروه واژگانی «پیدایی می در جام شیشه‌ای» را به عنوان مشبّهٌ‌به برمی‌گزیند و منظور خود را که بازنمایی شرایط روحی نامطلوب مجنون است، به مخاطب انتقال می‌دهد. او به واسطهٔ کاربست این تشبیه، سعی در جهت بخشیدن به نگرش مخاطبان خود دارد؛ زیرا مجنون را فردی ساده‌دل و پاک‌سیرت در عشق‌ورزی توصیف کرده است. در بیت دوّم، «نون والقلم» مشبّه و «چتر» مشبّهٌ‌به است. عبارت «نون والقلم» برگرفته از آیهٔ «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ» (قلم: ۱) به معنی «نون، سوگند به قلم و آنچه می‌نویسند» است. همچنین، شاعر در بیت سوّم، گردی حرف «م» را مشبّهٌ‌به قرار داده و گردی ماه را مشبّه به شمار آورده است. همان‌طور که ملاحظه

می‌شود امیرخسرو با ارائهٔ مدلول‌های جدید و نوآورانه ابعاد جدیدی از ویژگی‌های دالّ مورد نظر را برای مخاطب بازنمایی کرده که کمتر مسبوق به سابقه بوده و در دایرهٔ گفتمانی روزمرّه بسامدی نداشته است.

خون دلش از صفای سینه	پیدا چو می اندر آبگینه
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۲۲۱)

نون والقلمش ز حق تعالی	چتری ز بر ستون والا ...
مه میم شود به چرخ و نون هم	یعنی که ز بحر حسن او نم
(همان: ۱۲۳)

امیرخسرو سعی می‌کند هنر ادبی خود را در وصف لیلی به کار گیرد تا این معشوقه را نزد مخاطبان به طرز شایسته‌ای معرّفی کند. صنعت تشبیه و مانسته کردن این زن با مظاهر گوناگون، جلوه‌های برجسته‌تری از ویژگی‌های ظاهری و باطنی او را تشریح می‌کند. لیلی (عشق) به عنوان یکی از دال‌های اصلی منظومهٔ *مجنون و لیلی* با مدلول‌هایی وصف می‌شود که برای ذهن مخاطب تازگی دارد. این مدلول‌ها در زندگی روزمرّهٔ افراد نمود دارند و همه نسبت به آنها آشنا هستند، امّا کشف و برقراری وجوه شباهت میان لیلی و مدلول‌های متنوّع که با کمک ذوق ادبی و زیبایی‌شناسانهٔ امیرخسرو صورت گرفته، خارج از هنجارهای زبانی است و نقش مؤثّرتری در ارتباط‌گیری مخاطب با لیلی دارد. به بیان دیگر، این تشبیه‌ها مخاطبان امیرخسرو را در شرایط بهتری برای قضاوت کردن دربارهٔ پیوند عاشقانهٔ لیلی و مجنون قرار می‌دهد و بر گسترهٔ درک آنان از فرآیند روایت می‌افزاید.

چشمش ز کرشمه مست بیهوش	آهوبره‌ای به خواب خرگوش
خندان چو سمن به تازه‌رویی	شیرین چو شکر به نغزگویی ...
نی بت که چراغ بت‌پرستان	طاووس بهشت و کبک بستان ...
افکنده به دوش زلف چون شست	او بی‌خبر و نظارگی مست
معجون لبش به دُرفشانی	پرورده به آب زندگانی
هم‌خوابهٔ لاله گیسوانش	همشیرهٔ انگبین دهانش ...

بر چهـره ز شـرم پـرده مـی‌دوخـت   وآتـش بـه دلـش گرفتـه مـی‌سـوخت
(همان: ۱۶۷)

یکی از نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های امیرخسرو در زمینهٔ به‌کارگیری تشبیه این اسـت کـه او از صفت به عنوان مقوله‌ای دستوری، در قالب تشبیه استفاده کرده است. در ابیات ذیل، «چـو و چون» به عنوان ادات تشبیه با «آب و ماه» به عنوان مشبّهٌ‌به یک واژه انگاشته شده و صفت در نظر گرفته شده‌اند. این مقوله در عادت‌های زبانی، امری معمول نیسـت و از سـوی امیرخسـرو برای ایجاد نوعی هنجارگریزی مورد استفاده قرار گرفته اسـت. هـر دو رکـن اصـلی تشـبیه در ابیات ذیل، محسوس و عینی هستند و این امر کمک شایانی به فرآینـد تصویرسـازی در ذهـن مخاطب می‌کند.

از تیـــغِ <u>چـــو آب</u> قطـــره‌ای پـــاک   بنشـــاند غبـــار عـــالم خـــاک
(همان: ۱۵۶)

بـــود از صـــف آن بتـــانِ <u>چـــون مـــاه</u>   مـــــاهی کـــــه زد آفتــــاب را راه
(همان: ۱۷۳)

مجنون را باید شخصیتی هنجارگریز دانست؛ زیرا سبک زنـدگی او بـه گونـه‌ای اسـت کـه قواعد جامعهٔ انسانی آن را برنمی‌تابد و از وی با عنوان دیوانـه یـاد مـی‌کنـد. او بـا کـنش‌هـا و واکنش‌هایی که در فرآیند عشق‌ورزی خود با لیلی بـروز مـی‌دهـد، موجـب شـگفتی اطرافیـان می‌شود؛ زیرا این رفتارها در چهارچوب‌های پذیرفته‌شدهٔ جامعه نمـی‌گنجـد. امیرخسـرو بـرای تشریح هرچه بهتر این عادت‌گریزی‌ها به استفاده از زبانی فراهنجـاری متوسّـل شـده اسـت تـا اغراض خود را در شناساندن شخصیّت مجنون نشان دهد. او از تشبیه برای بازنمایی موقعیّـت‌-های روحی محنون استفاده می‌کند تا درک ژرفی در مخاطب پدید آورد و طبیعتـاً بـرای تحقّـق این هدف زبان عادی و روزمرّه را کافی نمی‌داند. در نتیجه، با ذکر تشبیهاتی بکـر، درونـی‌هـای این شخصیّت را عینی‌سازی می‌کند. بر این اساس، مجنون چون بادی جنبان توصیف شـده کـه دائماً به این سو و آن سو حرکت می‌کند و شرایط زندگی او شبیه به دیوی رمیـده‌حـال اسـت. «بادانگاری و دیوپنداری مجنون» در راستای هنجارگریزی‌های معنایی امیرخسـرو بـرای تحـت تأثیر قرار دادن مخاطب تعریف و توجیه می‌شود.

مـی‌رفـت چـو بـاد کـوه بـر کـوه　　خلقـی ز پسـش دوان بـه انبـوه
هـر کـس ز لطافـت جـوانیش　　مـی‌خـورد فسـوس زنـدگانیش ...
چـون دیـو رمیـده‌حـال مـی‌زیسـت　　وز مردمـی خیـال مـی‌زیسـت
زارش بـه زمانـه عـام کردنـد　　مجنـون زمـانش نـام کردنـد
(همان: ۱۷۱)

لیلی و مجنون دو قطب اصلی این عشق افسانه‌ای را تشکیل می‌دهند. دو قطبی که با اقدامات خود، عادات فرهنگی و اجتماعی را درنوردیدند و تعریف جدید از عشق را تبیین کردند. هرچند که در این راه هزینه‌های گزافی پرداخت کردند. لیلی که از وصال مجنون ناامید می‌شود، زندگی را به هیچ می‌انگارد و ارزشی برای آن قائل نمی‌شود. از این‌رو، به لحاظ جسمی و روحی بیمار می‌شود و در شرایط نامطلوبی قرار می‌گیرد. امیرخسرو برای نشان دادن این شرایط از ظرفیت‌های تشبیه استفاده می‌کند و با عدول از هنجارهای زبان روزمرّه، اغراض مورد نظر خود را شرح می‌دهد. او لعل لبان لیلی را کبود و او را گرفتار در آتش تب توصیف می‌کند. عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی همچون: اندوه و زندگی از طریق تشبیه آن به سیل و چشمه نیز، در ابیات ذیل برجستگی دارد.

لیلـی کـه بهـار عـالمی بـود　　زو چشـمهٔ زنـدگی نمـی‌بـود
در آتـش تـب فتـاد نعلـش　　یـاقوت کبـود گشـت لعلـش ...
از آب دو دیـده بـی‌مـدارا　　مـی‌داد گـوهر بـه سـنگ خـارا
مـی‌ریخـت ز دیـده سـیل انـدوه　　چـون ابـر بهـار بـر سـر کـوه
(همان: ۲۲۴)

۲-۲. استعاره‌های تصویری

از دید یاکوبسن، زبان ادبی با دو قطب استعاری و مجازی کارکرد پیدا می‌کند. او شالودهٔ شعر را اصل مشابهت می‌داند. از این‌رو، استعاره در گسترهٔ متون منظوم بازتاب افزون‌تری دارد (ر.ک: یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۴۶). در رویکرد سنّتی، استعاره «تشبیهی است که یکی از دوسوی آن

(مشبّه یا مشبّهٌبه) ذکر نشود. به عبارت دیگر، استعمال واژه‌ای در معنی مجازی آن است به واسطۀ همانندی و پیوند مشابهتی که با معنی حقیقی دارد» (تجلیل، ۱۳۷۶: ۶۳). شمیسا نیز، استعاره را به‌کارگیری واژه‌ای به علاقۀ مشابهت بجای واژۀ دیگر می‌داند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۳).

امیرخسرو در منظومۀ *مجنون و لیلی*، با توجّه به ظرفیت‌های استعاری کلام خود، مدلول‌های صریح و ارجاعی واژه‌ها و الفاظ را نادیده گرفته و مدلول‌هایی ادبی برای سخن خود برگزیده و با فاصله گرفتن از زبان معیار، بر ابعاد خلّاقانۀ شعر خود افزوده است. شاعر با آفرینش تصویرهای ابداعی مبتنی بر خیال، شعر خود را به بستری سرشار از پویایی نشانه‌های زبانی بدل کرده است. بررسی استعاره‌های موجود در منظومۀ *مجنون و لیلی* نشان می‌دهد که شاعر با نظرداشت اصل تشابه، نشانه‌ای را جایگزین نشانۀ دیگری کرده و معنایی ادبی را شرح داده است. با استفاده از استعاره‌های متعدّد در ابیات مختلف، صورت کلام شاعر نسبت به اصول و قاعده‌های پذیرفته‌شدۀ زبانی، غریب و نامأنوس شده است. استعاره‌های موجود در این اثر، متناسب با اغراض نهایی شاعر خلق شده‌اند. شاعر تصاویری را از این طریق خلق کرده که در عینی‌سازی امور معنوی و معقول و بدل کردن انتزاعیات (مفهوم زیبایی) به محسوسات نقش برجسته‌ای داشته‌اند. استعاره‌هایی که شاعر در ابیات مختلف ذکر می‌کند، در اغلب موارد ساده‌یاب و آشنا هستند. شاعر از استعاره‌های پیچیده استفاده نمی‌کند تا مانع گسترش ابهامات ذهنی مخاطب شود و او را از جریان روایت دور نکند. مثلاً «پری» و «بت»، استعاره از لیلی است تا زیبایی‌های ظاهری و مطلوبیت صورت معشوقه بازنمایی شود.

چون رفت به گوش هر کس این راز وز هر طرفی برآمد آواز
کازاده جوانی از فلان کوی شد شیفتۀ فلان پری‌روی
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۶۸)

قاصد طلبید و داد پیغام سوی پدر بت گل‌اندام
(همان: ۱۸۰)

شاعر با حذف مستعارٌمنه وارد قلمرو استعاره می‌شود و تخیّل خود را به کار می‌گیرد تا مخاطبان خود را وارد قلمرو تجربه‌های مستقیم و غیرمستقیم کند و شعر خود را از بند تقلید و

تکرار برهاند. او برای تحقّق این هدف، عناصر اجتماعی، طبیعت، زندگی عامیانه و امور معقول و مجرّد را به کار گرفته است. امیرخسرو با ایجاد تصاویر استعاری در شعر خود، نوعی غافلگیری در مخاطب به وجود آورده و هنجارهای ذهنی او را به چالش کشیده است. بیگانه‌سازی‌های زبانی که از طریق کاربرد استعاره در منظومهٔ *مجنون و لیلی* ایجاد شده، در فاصله‌گیری مخاطب از کلام معمول مؤثّر بوده است.

زمانی که مجنون به دنیا می‌آید، یکی از پیشگویان قبیله به آیندهٔ او و روابط عاشقانه‌ای که در پیش می‌گیرد، اشاره می‌کند. امیرخسرو از زبان این فرد، آن معشوقه را بت نژند می‌نامد که عامل دیوانگی و مستمندی مجنون می‌شود. بارزترین لفظ استعاری که شاعر برای معرفی خارج از قاعدهٔ لیلی استفاده می‌کند، «بت» است که از زبان آشنا و بیگانه ادا می‌شود. این واژه بر زیبایی‌های ظاهری این زن تأکید دارد و مفهوم انتزاعی زیبایی را عینیت می‌بخشد. همچنین، «دُر» و «خزانه» به ترتیب استعاره از دندان و دهان معشوقه است که در ایجاد تصویری مطلوب از لیلی در ذهن مخاطب اثرگذار است.

۳-۲. تشخیص و مضمون‌سازی

لیکن فتدش گه جوانی | در سر هوسی چنانکِ دانی
از عشق بتی نژند گردد | دیوانه و مستمند گردد
(همان: ۱۶۴)

مقصود وی آن بت یگانه‌ست | وان درس و تعلّمش بهانه‌ست
(همان: ۱۶۸)

ناسفته دُرت که در خزانه‌ست | ماورد صفا در آبگینه‌ست
(همان: ۱۷۸)

این صنعت ادبی را باید در زمرهٔ زیباترین صور خیالی به حساب آورد. شاعر به واسطهٔ کاربست تشخیص، در اشیاء تصرّف ذهنی می‌کند و با مدد جستن از قوّهٔ تخیّل، موجب حرکت، جنبش و پویایی در تصویر خلق‌شده می‌شود. بر این اساس، همهٔ پدیده‌ها در نگاه خالق تشخیص، شنونده، دارای حیات و حرکت هستند (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۹).

انسان‌انگاری مظاهر طبیعت یا مفاهیم ذهنی باعث سهولت در فرآیند ارتباط‌گیری مخاطب می‌شود. به بیان دیگر، باورپذیری شنونده نسبت به پدیده‌های غیرانسانی افزایش پیدا می‌کند و مانع فاصله گرفتن وی از متن تولیدی می‌شود. در شعر امیرخسرو استفاده از تشخیص بارها تکرار شده است. شاعر، صفت جاسوسی کردن را به سنان نسبت می‌دهد و درد را انسانی تصوّر می‌کند که زانو دارد. همچنین، پای‌کوبیدن را که عملی انسانی است برای مرگ به کار می‌گیرد. خلق این تصاویر برای مخاطب، او را وارد دنیای جدیدی از الفاظ و تصاویر می‌کند که در هنجارهای زبانی عادّی و متعارف، پذیرفته‌شده نیستند و کاربردی ندارند. این تکنیک ادبی شعر را به بستری پویا بدل می‌کند که همهٔ عناصر بی‌جان در آن جان می‌گیرند و حرکت می‌کنند. در مجموع، به‌کارگیری تشخیص در منظومهٔ *مجنون و لیلی*، جانی دوباره به فرآیند روایت بخشیده و انگیزشی افزون‌تر در شنونده پدید آورده است.

می‌کرد سنان به چشم باریک جاسوسی سینه‌های تاریک
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹۳)

مادر به حدیث نیک‌خواهی لیلی به هلاک و سینه‌کاهی
بر زانوی درد سر نهاده لب بسته و خون دل گشاده
(همان: ۱۷۰-۱۶۹)

مرگ آمد و جان ز سینه می‌روفت بر نغمهٔ تیزپای می‌کوفت
(همان: ۱۹۷)

امیرخسرو برای همّت به عنوان مفهومی معقول و انتزاعی، بازو قائل شده است. به بیان دیگر، او همّت را دارای شخصیّت و وجهه‌ای انسانی می‌داند که یکی از اعضای آن، بازو است. همچنین، شاعر از زبان لیلی، مظاهر بی‌جانی چون: «خار، گرد و دم سرد» را خطاب قرار می‌دهد و با آنان دربارهٔ معشوقه‌اش سخن می‌گوید. این تصویرسازی در انتقال عواطف درونی لیلی به مخاطب اثرگذار است و دنیای درون او را برای دیگران آشکار می‌کند. لیلی دغدغه‌ها و تنش‌های درونی خود را واگویه می‌کند و مخاطب را به درک عمیقی از شرایط روحی خویش می‌رساند. سخن گفتن لیلی با «خار، گرد و دم سرد» که بی‌جان هستند، بیانگر استیصال ذهنی لیلی، قطع امید او از اطرافیان و پناه آوردن به مظاهر غیرانسانی است. امیرخسرو از زبان

خویش نیز، وضعیت لیلی را وصف می‌کند. او با بیانی نامأنوس و خارج از هنجارهای زبان معمول، دل را انسانی خسته تصوّر می‌کند و در ادامه با تغییر نگاه خود، این دل را به مثابه غذایی آمادهٔ تناول می‌شمارد.

افکند چو همّت بلندم / بر کنگرهٔ هنر کمندم
گر بازوی همّتم همین است / هرچ آن طلبم در آستین است
(همان: ۱۶۴)

ای خار چو پهلویش کنی ریش / از آتش آه من بیندیش
ای گرد چو بر تنش نشینی / باران سرشک من ببینی
رو ای دم سرد من به راهش / خاشاک بچین ز تکیه‌گاهش
(همان: ۱۹۴)

دل خسته و گریه خون ناب‌ست / هان گر هوس می و کباب‌ست
(همان: ۲۱۸)

۴-۲. کنایه، سادگی و فقدان خلاقیت

اگر سخنی بیان شود که دو معنی قریب و بعید داشته باشد، از کنایه استفاده شده است (همایی، ۱۳۷۰: ۲۵۵). هدف گویندهٔ کلام کنایی، آگاهی مخاطب از معنای دور است. مدّت‌-زمانی که شنونده برای حرکت از معنای نزدیک به معنای دور طی می‌کند، موجب برجسته شدن مخاطب‌محوری در آثار ادبی می‌شود. به عبارت دیگر، شاعر از این طریق، مخاطبان را در جریان روایتگری دخیل کرده است. «کنایه هر کلمه‌ای است که دلالت بر معنایی کند که هم بر حقیقت بتوان حمل کرد و هم بر مجاز» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۱). طبق این تعریف، کنایه از ظرفیت‌های لازم برای ایجاد نوآوری و فراروی‌های معنایی در متن ادبی برخوردار است؛ زیرا امکان تبیین کلام در وجه مجازی فراهم می‌شود که متناسب با مبانی زبانی متعارف نیست. با عنایت به این نظر، کنایه «سخنی است که معنی حقیقی و نهادهٔ آن قابل رد نیست، ولیکن به

اقتضای حال و در نسبت و مناسبت زمان و مکان و موضوع مقال، معنی دیگری از آن فهمیده می‌شود» (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۴۲۲).

کنایه‌ها در شعر امیرخسرو باعث تقویت شعریت کلام او شده است. البتّه، این را باید در نظر داشت که کنایات نوآورانه در منظومهٔ *مجنون و لیلی* چندان مشهود نیست و شاعر در کنایه‌های کهن با عنایت به ذوق و سلیقهٔ شخصی و گاهی با نظرداشت فضای داستان، دخل و تصرّف ایجاد کرده و اغراض خود را شرح داده است. تعبیرهای کنایه‌آمیزی مانند «به خاک غلتیدن» و «سوخته طاق»، افزون بر اینکه شعر او را هنری‌تر کرده و جنبه‌های زیبایی‌شناسی آن را قوّت بخشیده، شرایط نامطلوب روحی شخصیّت‌های داستان را شرح داده است.

غلتید به خاک تیره‌مویان آن گم‌شده را به خاک جویان ...
آهسته به گوش پیرزن گفت کین سوخته طاق ماند از آن جفت
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۷۹)

پس از آشکار شدن روابط و دلدادگی‌های لیلی و مجنون، خانوادهٔ دختر به واسطهٔ سنّت‌های اجتماعی و فرهنگی و ترس از رسوایی و بدنامی در قبیله، او را به حصر خانگی وادار می‌کنند تا دیگر موفّق به دیدار مجنون نشود و ماجرای این عشق به پایان رسد. امیرخسرو با تکیه بر ظرفیت‌های کنایه، هنجارهای فرهنگی جامعه را زیر سؤال می‌برد و به صورت غیرمستقیم آن را نقد می‌کند. او از دیوارهای بلندی سخن می‌گوید که اطراف خانه را فراگرفته‌اند تا دختر را بیش از پیش محدود کنند. واکنش دختر نیز، منفعلانه است. او بی‌آنکه به شرایط موجود اعتراض کند، تن به خواستهٔ والدین می‌دهد و در غربت محض می‌گرید و زاری می‌کند. کنایه‌هایی همچون «خاک را با گریه رنگ دادن، آتش ز لب زبانه زدن، آتش اندود شدن از آه» و «با نفس کشیدن به سینه مسمار زدن» که امیرخسرو در شعر ذیل ذکر می‌کند، در بازنمایی این مفهوم و موقعیّت اثرگذار است. او فضای نامطلوب روحی لیلی و نیز، شرایط ناخوشیاند فرهنگی جامعهٔ سنّتی و قبیله‌ای را با کمک کنایه‌های مذکور شرح داده و هم در سطح زبانی موفّق به هنجارگریزی شده و هم در سطح فرهنگی، مخاطبان خود را به نوعی عرف‌گریزی فرهنگی دعوت کرده است. این وجه از هنجارگریزی‌های دووجهی امیرخسرو را می‌توان دارای نوآوری دانست.

مـــه را بـــه ســـرای بنـــد کردنـــد دیـــــوار ســـــرا بلنـــــد کردنـــــد
او مانـــد بـــه کـــنج حجـــره دلتنـــگ مـــــی‌داد ز گریـــه خـــاک را رنـــگ
هـــر نالـــه کـــه عاشـــقانه مـــی‌زد آتـــــش ز لـــــبش زبانـــــه مـــــی‌زد
شـــد خانـــــه ز آه آتـــــش‌انـــــدود چـــون تربـــت مجرمـــان پـــر از دود
مـــی‌خـــورد ز آه خـــود بـــه دل خـــار مـــی‌زد ز نفـــس بـــه ســـینه مســـمار
(همان: ۱۷۰)

خانوادهٔ مجنون برای خواستگاری از لیلی به خانهٔ پدر و مادر دختر می‌روند و خواستهٔ خود را با بیانی کنایی و ذکر عبارت «امید از در برآوردن» بـازگو مـی‌کننـد. بـه‌کـارگیری ایـن کنایـه نشانگر بافت سنّتی جامعهٔ قبیله‌ای و اهمّیّت ارادهٔ پدر دختر در تعیین سرنوشت اوست. جالـب آنکه امیرخسرو پاسخ خانوادهٔ لیلی به پدر مجنون را با استفاده از کنایه تشریح می‌کند. پدر لیلی این خواسته را غیرمنصفانه و «باد پیمودن» می‌داند و شخصیّت مجنون را می‌نکوهد؛ زیرا مـردم از خبر او «انگشت به گوش و دست بر سر» هستند. در نتیجه، مـانع ازدواج عاشـق و معشـوق می‌شود. امیرخسرو با ذکر این کنایات موفّق به درهم‌شکستن آگاهانهٔ ساختار زبان روزمرّه شـده و شکل و معنای جدیدی از کلام را ارائه کرده که مأنوس و متعارف نیست. او با بیـانی ادبـی و هنری، گفتمان دو خانواده را بازنمایی می‌کند و دلایل آنان را برای خواستگاری و ردّ آن شـرح می‌دهد. اگرچه برخی از کنایات تا حدی غریب به نظر می‌رسند، ولی به واسطهٔ قرار گـرفتن در بافت شعر، امکان پی بردن به منظور شاعر ساده شده است.

زیـــن رو همـــه را بـــه زنـــدگانی از جفـــت گریـــز نیســـت دانـــی
چـــون هســـت چنـــین امیـــدواریم کامیـــد خـــود از درت بـــرآریم
(همان: ۱۷۸)

گفتـــا چـــه کـــنم کـــه میهمـــانی ورنـــه کـــنم آن ســـزا کـــه دانـــی
هـــر نکتـــه کـــزان کســـی برنجـــد رنجیـــده شـــود کســـی کـــه ســـنجد
گفـــتن کـــه نـــه آن ز داد باشـــد پیمـــــودن بـــــاد بـــــاد باشـــــد ...
شخصـــی کـــه ز نفـــس ناســـرانجام مـــا را بـــه قبیلـــه کـــرد بـــدنام ...
خلـــق از خبـــرش بـــه کوچـــه و در انگشت بـه گـوش و دسـت بـر سـر
(همان: ۱۷۹)

از مجموع آنچه گفته شد مشخص می‌گردد رابطهٔ زبانی متن این اثر با کنایه‌های به کار رفته در آن به گونه‌ای است، که خلاقیت ادبی در این بخش چندان آکار نمی‌شود و مخاطب در دایرهٔ تنگ معانی محدود و از پیش تعیین شده گرفتار می‌آید و در این زمینه ذهن مخاطب بسته می‌ماند.

جدول ۱. ویژگی‌ها و کارکردهای هنجارگریزی معنایی در منظومهٔ *مجنون و لیلی*

انواع هنجارگریزی معنایی	ویژگی‌ها و کارکردها
۱. تشبیه	– ایجاد مدلول‌های متنوّع برای دال‌های مشخّص و افزایش حسّ التذاذ در مخاطب – موفّقیت در وصف شخصیّت‌های داستان و موقعیّت‌های قرار گرفته در آن – استفاده از صفت به عنوان یکی از ارکان تشبیه
۲. استعاره و تشخیص	– هماهنگی استعاره‌ها و تشخیص‌ها با لایه‌های فکری امیرخسرو دهلوی – جایگزین کردن مدلول‌های ادبی با مدلول‌های صریح و ارجاعی از این طریق – ایجاد پویایی در نشانه‌های زبانی
۳. کنایه	– استفاده از کنایه‌های عمدتاً زودیاب – کمرنگ‌کردن نقش مخاطب در خوانش متن تولیدی و فرآیند کشف روابط هنجارگریز – بازنمایی عواطف درونی شخصیّت‌های داستان

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، هنجارگریزی‌های امیرخسرو دهلوی در منظومهٔ *مجنون و لیلی* و اغراض او از کاربست این شگرد در سطح «هنجارگریزی معنایی» کاویده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شاعر با ایجاد مدلول‌های جدید برای دال‌ها، ثبات و یکدستی زبان معیار را درهم شکسته و دال‌ها را به مدلول‌های ثابت و مشخّصی مقیّد نکرده است. نقطهٔ برجستهٔ هنجارگریزی‌های امیرخسرو آنجاست که ضمن تقویت ابعاد زیبایی‌شناسی اشعارش، بسترهای

لازم را برای انتقال ساده‌تر مضامین به مخاطب و برانگیختن عواطف او در جهتی که تمایل دارد، فراهم کرده است.

استفاده از صنایع معنوی به ویژه تشبیه، استعاره، تشخیص و کنایه در این منظومه نشانه‌های زبانی را از حالت ایستا خارج کرده و بدان جنبه‌ای پویا بخشیده است. او از روی آگاهی سعی کرده است فرآیند ادراک مخاطب از متن تولیدی را طولانی‌تر کند تا با تحت تأثیر قرار دادن مخاطب، کلام خود را تبیین نماید. اگرچه امیرخسرو قواعد زبانی را به کار می‌گیرد، اما به این مقدار بسنده نمی‌کند و با فراوری‌هایی که در سطح ظاهری و معنایی انجام می‌دهد، نظام‌های نشانه‌ای جدیدی را تبیین می‌کند که چهارچوب‌های زبانی ویژهٔ خود را دارد. او در منظومهٔ *مجنون و لیلی* به صورت پیدا و پنهان از نظامی گنجوی تقلید کرده، امّا همواره سعی کرده است آنِ شاعرانهٔ خود را در این اثر بازتاب دهد و صدای ادبی پویا و مستقلّ خود را به گوش مخاطب برساند و جریان خطّی نوآورانه و خیال‌انگیزی را در روایت و خوانش خود از سرگذشت عاشقانهٔ لیلی و مجنون ایجاد کند.

در بحث هنجارگریزی معنایی، تشبیه‌های به کار رفته در منظومهٔ مجنون و لیلی دارای مدلول‌های متنوّعی برای دال‌های مشخّص هستند. به این اعتبار، ایجاد بی‌ثباتی آگاهانه در معنای دال‌ها در ایجاد حسّ التذاذ و تبیین اغراض مورد نظر شاعر همچون وصف شخصیّت‌های اصلی داستان و موقعیّت‌هایی که در آن قرار گرفته‌اند، اثرگذار بوده است. یکی از نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های شاعر، استفاده از صفت -به عنوان مؤلّفه‌ای دستوری- در جایگاه یکی از ارکان تشبیه بوده است. استعاره‌ها و تشخیص‌های منظومهٔ *مجنون و لیلی* با لایه‌های فکری امیرخسرو در هماهنگی کامل هستند. شاعر به واسطهٔ کاربست این صور خیالی، از مدلول‌های ارجاعی و صریح واژه‌ها چشم‌پوشی کرده و مدلول‌هایی ادبی را جایگزین نموده است. برآیند این تغییر، فاصله‌گیری از زبان معیار و روزمرّهٔ مخاطب، ایجاد پویایی در نشانه‌های زبانی و پدیدآوری خلّاقیت ادبی در منظومه بوده است. کنایه نسبت به تشبیه و استعاره، در هنجارگریزی‌های امیرخسرو در منظومهٔ *مجنون و لیلی* نقش و اثرگذاری کمتری داشته است؛ زیرا شاعر غالباً از کنایه‌های زودیاب استفاده کرده و فرآیند کشف و تبیین‌سازی روابط هنجارگریز در این صنعت ادبی برای مخاطبان تا اندازه‌ای کاهش پیدا کرده است. او از

کنایه برای تبیین عواطف درونی شخصیّت‌های اصلی داستان یعنی لیلی و مجمون بهره برده است.

کتاب‌نامه

۱. *قرآن کریم*، ترجمهٔ مهدی فولاوند.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۶)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ نهم، تهران، مرکز.
۳. امیرخسرو دهلوی، ابوالحسن یمین‌الدّین (۱۳۶۲)، خمسه، با مقدّمه و تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران، شقایق.
۴. تجلیل، جلیل (۱۳۷۶)، *معانی و بیان*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۵. تجلیل، جلیل و بیغمی، مهران (۱۳۹۱)، «بررسی ساختاری اصطلاحات استعاری در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی»، *مجلّهٔ بهار ادب*، سال ۵، شمارهٔ ۳، صص ۴۹–۶۱.
۶. ثروتیان، بهروز (۱۳۶۹)، *بیان در شعر فارسی*، تهران، برگ.
۷. حاجی جعفری توران‌پشتی، محبوبه و عقدایی، تورج (۱۳۹۷)، «تحلیل و بررسی کنایه در شیرین و خسرو امیرخسرو دهلوی»، *مجلّهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی*، شمارهٔ ۳۷، صص ۹۵–۱۲۱.
۸. سجودی، فرزان (۱۳۷۸)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی در شعر فارسی»، *مجلّهٔ فرهنگ توسعه*، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۳۵–۱۴۰.
۹. شبلی نعمانی، محمّد (۱۳۶۳)، *شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبّیات ایران*، ترجمهٔ محمّدتقی فخر داعی گیلانی، تهران، دنیای کتاب.
۱۰. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۶)، *رستاخیز کلمات*، تهران، سخن.
۱۱. ____________ (۱۳۸۸)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران، آگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *بیان*، تهران، میترا.
۱۳. شهولی کوه‌شوری، شاهپور و نیک‌خواه، مظاهر و رضاپوریان، اصغر (۱۳۹۴)، «استعارهٔ تبعیّه در خمسهٔ امیرخسرو دهلوی»، *مجلّهٔ زیبایی‌شناسی ادبی*، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۱۱–۱۳۱.
۱۴. صفوی، کوروش (۱۳۷۳)، *از زبان‌شناسی به ادبّیات*، تهران، سورهٔ مهر.

۱۵. علوی‌مقدّم، مهیار (۱۳۷۷)، *نظریّه‌های نقد ادبی معاصر*، تهران، نشر لیلی.
۱۶. کی‌منش، عبّاس (۱۳۸۷)، «امیرخسرو و موسیقی دیوان او»، *مجلّهٔ حافظ*، شمارهٔ ۵۸، صص ۱۱۵-۱۳۳.
۱۷. مقدادی، بهرام (۱۳۸۳)، «هنجارگریزی در هنر و ادبیّات»، *مجلّهٔ کلک*، شمارهٔ ۱۴۸، صص ۵۲-۵۴.
۱۸. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، *دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجرپور و محمّد نبوی، چاپ دوّم، تهران، آگه.
۱۹. هاوکس، ترنس (۱۳۸۰)، *استعاره*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
۲۰. همایی، جلال‌الدّین (۱۳۷۰)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، هما.
۲۱. یاکوبسن، رومن (۱۳۸۶)، «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی»، مجموعه مقالات زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ سوّم، تهران: نشر نی.

۲۲. *The Holy Quran*, translated by Mehdi Folavand.
۲۳. Ahmadi, Babak (۲۰۰۷), *Text Structure and Interpretation*, Ninth Edition, Tehran, Markaz.
۲۴. Alavi Moghaddam, Mahyar (۱۹۹۸), *Theories of Contemporary Literary Criticism*, Tehran, Leily Publishing.
۲۵. Amir Khosrow Dehlavi, Abolhassan Yaminuddin (۱۹۸۳), *Khamseh*, with introduction and correction by Amir Ahmad Ashrafi, Tehran, Shaghayegh.
۲۶. Haji Jafari Turan Poshti, Mahboubeh and Oghadayi, Touraj (۲۰۱۸), "Analysis and study of irony in Shirin and Khosrow Amir Khosrow Dehlavi", *Journal of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts*, No. ۳۷, pp. ۹۵-۱۲۱.
۲۷. Tajil, Jalil (۱۹۹۷), *Meanings and Expression*, Tehran, University Publishing Center.
۲۸. Tajil, Jalil and Beighami, Mehran (۲۰۱۲), "Structural study of metaphorical terms in the khumsa of Amir Khosrow Dehlavi", *Bahar Adab Magazine*, Vol ۵, No ۳, pp. ٤۹-٦۱.
۲۹. Safavi, Cyrus (۱۹۹٤), *From Linguistics to Literature*, Tehran, Sooreye Mehr.

۳۰. Servatian, Behrooz (۱۹۹۰), *Expression in Persian Poetry*, Tehran, Barg.

۳۱. Sojudi, Farzan (۱۹۹۹), "An Introduction to Semiotics in Persian Poetry", *Journal of Development Culture*, No. ۳۹, pp. ۱۳۵-۱۴۰.

۳۲. Shafiee Kadkani, MohammadReza (۱۹۹۷), *The Resurrection of Words*, Tehran, Sokhan.

۳۳. ___________ (۲۰۰۹), *Imagination in Persian Poetry*, Tehran, Agah.

۳۴. Shahvali Kuh-e-Shouri, Shahpour and Nik'khah, Mazaher and Rezapourian, Asghar (۲۰۱۵), "The Metaphor of Subordination in the Fifth of Amir Khosrow Dehlavi", *Journal of Literary Aesthetics*, No. ۲۴, pp. ۱۱۱-۱۳۱.

۳۵. Shamisa, Sirus (۲۰۰۷), *Bayan*, Tehran, Mitra.

۳۶. Shebli Nomani, Mohammad (۱۹۸۴), *Al-Ajam Poetry or History of Iranian Poets and Literature*, translated by MohammadTaghi Fakhr Daei Gilani, Tehran, Donyaye Ketab.

۳۷. Hawks, Trance (۲۰۰۱), *Metaphor*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Markaz.

۳۸. Homayi, Jalaluddin (۱۹۹۱), *Rhetoric and Literary Crafts*, Tehran, Homa.

۳۹. Jacobsen, Roman (۲۰۰۷), "Metaphorical and virtual poles in aphasia", *collection of articles on linguistics and literary criticism*, translated by Maryam Khoozan and Hossein Payendeh, third edition, Tehran: Nashr-e Ney.

۴۰. KeyManesh, Abbas (۲۰۰۸), "Amir Khosrow and the music of his divan", *Hafez Magazine*, No. ۵۸, pp. ۱۱۵-۱۳۳.

۴۱. Makarik, IRnarima (۲۰۰۶), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, translated by Mehran Mohajerpour and Mohammad Nabavi, second edition, Tehran, Agah.

۴۲. Meghdadi, Bahram (۲۰۰۴), "Abnormality in Art and Literature", *Kelk Magazine*, No. ۱۴۸, pp. ۵۲-۵۴.

Reflection on Abnormality as a Trick in Thematizing in the Layla & Majnun Poem by Amir Khosrow Dehlavi

Rezvan Barani Sheikh Rabati[1]

PhD student of Persian language and literature, Izeh Branch, Islamic Azad University, Izeh, Iran

Shahpour Shaholi Kohshuri
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Izeh Branch, Islamic Azad University, Izeh, Iran (corresponding author)

Seyed Ali Sohrabnejad
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Izeh Branch, Islamic Azad University, Izeh, Iran

Received: ۰۳/۱۲/۲۰۲۱ Accepted: ۲۱/۰٤/۲۰۲۲

Abstract

Poets innovate in fixed and repetitive images by using a variety of linguistic methods, distancing their language from vulgarity. In formalist critique, linguistic and semantic aberrations are among the main methods of literati to turn words away from vulgarity and common linguistic habits and are thematic tricks. In his works, especially Layla & Majnun**,** Amir Khosrow Dehlavi has prevented verbal vulgarity with purposeful and conscious aberrations and has created an innovative poem with new themes. Thus, this descriptive-analytical paper investigated the main differentiating techniques of Amir Khosrow to escape from the rules and conventional relations of everyday language in the Layla & Majnun. The research results show that the main manifestations of abnormality in this work are: "simile", "metaphor", "personification" and "irony". With the help of simile, the poet, by creating a conscious instability in the meaning of the signs, has increased the dynamics of linguistic signs in his poems and has drawn his own independent literary policy towards Nezami Ganjavi. Also, through the use of metaphor and personification, referential and explicit meanings of words have been discredited and new literary meanings have been replaced. In addition, Amir Khosrow has often used the irony which has been effective in reducing literary creativity and the role of the audience in reading the text and his position in the process of discovering abnormal relationships.

۱- drrezvanbarani@gmail.com

Keywords: Amir Khosrow Dehlavi, Layla & Majnun , Formalist components, Abnormality, Imagination, Literary creativity.